

CRITICA LETTERARIA

163

AMBRA CARTA

*Orrori e meraviglie nel teatro tragico
tra Cinque e Seicento*

AMBRA CARTA

Orrori e meraviglie nel teatro tragico tra Cinque e Seicento

The essay examines some religious Italian tragedies – *Crisanto* by Hortensio Scammacca (1632), *Il Pellegrino* and *Il Bartolomeo* by Tommaso Aversa (1641) (1644) and *La Reina di Scotia* by Federico della Valle (1628) – written in the Age of Controriforma and Barocco, when tragic theatre, in particular, offers to Christian propaganda a powerful instrument of moral repentance.

Religious Tragedies stage the war between the Good and Evil and the final triumph of Good, through rhetorical strategies and a singular connection between images, words, music and theatrical machines. This kind of plays expresses the authentic meaning of Barocco religious tragedy.

Nell'ambito delle forme teatrali che tra Controriforma e Barocco proiettano sulla scena le inquietudini e le tensioni morali del tempo, la tragedia sacra italiana offre un singolare campo di sperimentazioni nel quale le sopravvivenze dell'antico, nelle forme del riuso del mito pagano, e le cogenti istanze della cultura controriformistica trovano efficace sintesi generando straordinari effetti morali di commozione e redenzione¹. Finalizzato alla propaganda religiosa, a produrre nel pubblico, soggetto attivo dello spettacolo, *pietà e terrore*, secondo le regole aristoteliche, il teatro sacro diventa uno spazio in cui sacro e

¹ Per la storia del teatro tragico barocco si rimanda ai classici studi di F. ANGELINI, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2008, 2 voll., pp. 193-275, in partic. per la parte riguardante il teatro dei collegi dei gesuiti si veda M. ARIANI, *Il teatro italiano. II. Teatro del Cinquecento. La tragedia*, 2 voll., e *III Teatro del Seicento. La tragedia*, Torino, Einaudi, 1977. Per un approfondimento su testi, apparati scenici, note di regia, cataloghi di costumi di scena, si veda A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, 2 voll. (ristampa anastatica, Roma, Bardi, 1996), Torino, Loescher, 1891.

profano si mescolano e il martirio² del santo diviene strumento di edificazione morale ma anche ambiguo veicolo di un singolare piacere estetico. Lo spettatore, infatti, proietta la catarsi delle proprie passioni³ sulla scena, dove il Male e il Bene si scontrano l'uno con le armi dell'inganno e delle arti magiche, l'altro con i miracolosi strumenti divini. Sfruttando i mirabili progressi della scenotecnica, il palcoscenico del teatro, metafora del mondo, si apriva in basso sul mondo infero attraverso botole seminasconde, e in alto al Regno dei Cieli, moltiplicando i piani di azione e infrangendo il principio di verosimiglianza, cardine teorico della creazione artistica⁴. Il Maligno, incarnato in mostri di vario e orrido aspetto, ereditati dalla tradizione biblica e mitologico-pagana, quali Arpie, Centauri, Sfingi, Gorgoni, Gerioni, Chimere, Scille, Idre e Polifemi orrendi, irrompeva sulla scena muovendo guerra agli Angeli divini, messaggeri di Dio⁵, e provocando nei fedeli orrore e meraviglia, secondo i precetti del tempo.

² M.G. RECUPERO, *Martirio. Elementi antropologici, politici e filosofico-simbolici*, Massa, Transeuropa, 2010.

³ L. CASTELVETRO, *La catarsi tragica come diletto*, in *Id.*, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Stainhofer, 1570, cc. 64v-66r, 67v-68r, in Appendice a *Il teatro italiano. II La tragedia del Cinquecento*, t. II, cit., pp. 1008-1012. A. PICCOLOMINI, *La catarsi tragica come utile morale*, in *Id.*, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1575, pp. 100-106 e pp. 1012-1017. Si aggiunga il trattato di G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582, ora Roma, Libreria editrice Vaticana, 2002.

⁴ Per l'assetto scenico delle sacre rappresentazioni, per notizie sugli attori, i luoghi, le compagnie teatrali, le fonti e ogni altro aspetto dei drammi sacri ci viene incontro A. D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano. Libri tre con due Appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, cit., nel quale si legge: «La parte anteriore del palco celava sotto di sé, in forma di bocca spaventosa, che a quando a quando si apriva per dar passaggio ai diavoli, la regione infernale [...] e ne uscivano fiamme e fumo, e i demonj vi precipitavano le anime dei peccatori e i loro corpi. [...] Ma più alto che tutte le mansioni, e quasi una gran tribuna riccamente adornata, ergevasi in fondo sul palco il Paradiso, che si apriva e chiudeva, secondo il bisogno, come la bocca infernale, ed ove stava Dio in trinità, assiso sur un trono risplendente, circondato da' simbolici attributi della divinità sua, e da' cori degli Angeli, suoi ministri e messaggeri. L'azione rappresentata abbracciava così il cielo, la terra, l'inferno; e l'occhio dello spettatore, velocemente, come dice il Goethe nel Prologo al Faust, abbracciava a sua volta d'un colpo l'immenso spettacolo» (*Ivi*, pp. 478-484).

⁵ VIRGILIO, *Aen.* VI, 286-289: Arpie, mostri con teste di donna e corpo di uccello rapace, centauri mostri mezzo uomini mezzo cavalli, Sfingi mostri con testa di donna e corpi di leoni, Gorgoni: Medusa, Euriale e Stenio, con teste anguicrinite che impietravano chi le guardasse; Scille, mostri con sei teste e cani latranti ai fianchi che divoravano i naviganti dello stretto messinese; Idre, serpenti a sette teste;

Sulla scena tragica, insomma, la coesistenza di paganesimo e cristianità non destava alcuna meraviglia; anzi, il repertorio del mito offriva alla propaganda religiosa del teatro controriformistico uno straordinario ventaglio di passioni e conflitti adatti a suscitare le più profonde reazioni psicologiche (riso, pianto, orrore, gioia, etc.) in un pubblico da sedurre e convertire, sul quale, dunque, ricadevano gli effetti di un teatro portentoso, volutamente sfarzoso ed esuberante, dotato di tutte le meraviglie dello spettacolo e delle possibilità offerte dalle macchine teatrali⁶.

Il teatro dei collegi gesuitici coniugava la precettistica aristotelica con le finalità pedagogiche della *Ratio studiorum*, giustificando il sacrificio del santo, la rappresentazione della sua morte in scena, gli aspetti più cruenti del suo martirio, con le finalità morali del teatro cristiano, in una singolare sintesi tra il soprannaturale pagano e quello cristiano⁷.

Attraverso la civiltà del Rinascimento, infatti, i miti classici erano giunti alla cultura manierista e barocca con la ricchezza di una lunga stratificazione di sensi e interpretazioni, di riusi cui l'antico continuava a prestarsi piegandosi alle istanze delle diverse culture letterarie e

Pitoni, Chimere che vomitavano fiamme e avevano teste caprine, corpo di leoni e la coda di serpente; mostri con tre teste, tre corpi e sei ali come quello ritratto da DANTE, *Inf.* XVII e T. TASSO, *Ger. Lib.* IV, 5, 7, 8.

⁶ Gli dèi antichi convivono pacificamente con il Dio dei cristiani, contribuendo a fondere l'Antico con il Moderno, o meglio, a costruire il nuovo con l'antico. Il recupero del pantheon pagano, dei miti e delle favole antiche, segno distintivo della civiltà umanistico-rinascimentale, perdura nel Barocco come sopravvivenza di forme classiche sottoposte a un processo di travestimento e metamorfosi finalizzato alla creazione del nuovo gusto moderno. Nello specifico delle forme teatrali non stupisce ritrovare, soprattutto negli Intermezzi corali delle commedie e nelle Pastorali, nelle processioni religiose e nei cortei regali, costumi, ornamenti, attributi simbolici e raffigurazioni allegoriche, direttamente legati al paganesimo antico (Si rimanda agli studi sempre attuali di A. WARBURG, in particolare *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, in *Id., Opere I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), Torino, Aragno, 2004).

⁷ Come vedremo nel seguito di questo studio, il teatro morale riformato dai Gesuiti è il perfetto esempio di una strategia di neutralizzazione del potenziale eversivo – contenuto nell'arte teatrale, e nel comico, in particolare – attraverso il suo stesso impiego e la risemantizzazione dei suoi elementi formali. La condanna del teatro come arte volta al diletto e all'evasione dalla realtà, fondata sulla finzione e l'inganno, si trasforma nel teatro dei Gesuiti nella creazione di un'arte drammatica pedagogica e morale, finalizzata al proselitismo cristiano e alla condanna di ogni eresia. Si vedano i contributi nel volume collettaneo *Meraviglie e orrori dell'aldilà*, Roma, Bulzoni, 1993.

artistiche. Angeli e demoni, miracoli e magie naturali, concorrono nel teatro religioso dei Gesuiti al trionfo glorioso della fede cristiana, in una efficace coesistenza di elementi culturali discordi, se non addirittura opposti. Analogamente, la compresenza di verisimile e inverisimile, di reale e fantastico, era accettata anche in sede teorica, soprattutto dopo che nel *Discorso dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* Tasso aveva legittimato il meraviglioso cristiano (1587), e non solo un meraviglioso di contenuti ma anche di strategie retoriche⁸:

Poco dilettevole è veramente quel poema, che non ha seco quelle maraviglie, che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si trasmettono, e d'altre cose sí fatte; de le quali, quasi di sapori, deve il giudizioso scrittore condire il suo poema; perché con esse invita ed alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti⁹.

Il poeta aggiunge, inoltre, che al poema eroico si confanno sia il *verisimile* sia il *meraviglioso*¹⁰. Così, orribilmente raffigurati, gli dèi dell'Averno tornano a far rabbrivire di paura il lettore della *Liberata*:

⁸ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 5-6: «[...] dovendo il poeta con la sembianza de la verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi, che credano non di leggerle, ma di esser presenti, e di vederle, e di udirle, è necessitato di guadagnarsi ne l'animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l'autorità de l'istoria gli verrà fatto: parlo di quei poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l tragico e l'epico; [...]. Deve dunque l'argomento del poema epico esser tolto da l'istorie; ma l'istoria, o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che véra crediamo, quale è oggi la cristiana, e vera fu già l'ebrea. [...] impossibil'è che dal potere di quell'idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose, che di tanto la natura e l'umanità trapassino. E quanto quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi de' Gentili, sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido, e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudicio se ne potrà facilmente avvedere, leggendo que' poemmi che sono fondati sovra la falsità de l'antica religione».

⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁰ «La poesia non è in sua natura altro che imitazione; e questo non si può richiamare in dubbio: e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, però che tanto significa imitare, quanto far simile; non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile; [...]. Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i

Tosto gli dèi d'Abisso in varie torme
 concorron d'ogn'intorno a l'alte porte.
 Oh come strane, oh come orribil forme!
 quant'è ne gli occhi lor terrore e morte!
 Stampano alcuni il suol di ferine orme
 e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte,
 e lor s'aggira dietro immensa coda
 che quasi sferza si ripiega e snoda.

Qui mille immonde Arpie vedresti e mille
 Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,
 molte e molte latrar voraci Scille,
 e fischiar Idre e sibilar Pitoni,
 e vomitar Chimere atre faville,
 e Polifemi orrendi e gerioni;
 e in novi mostri, e non più intesi o visti,
 diversi aspetti in un confusi e misti¹¹.

Inusitati aspetti, diversi confusi e misti, stravolte morfologie caratterizzano, dunque, i mostri infernali – in antitesi a qualunque principio di armonia, simmetria e unità – ribelli a Colui che regge a suo voler le stelle, cacciati nelle atre e fosche caverne sotterranee, ma pronti a rinnovar guerra ai soldati cristiani con le armi del favoloso, del meraviglioso e dell'orrido, termini, questi ultimi, tra i più ricorrenti nella trattatistica teorico-estetica del tempo, da Varchi («Il subbietto della poesia è il *favellar finto e favoloso* [...] la catarsi è lo *spavento* del male o meglio dell'inferno») a Tesauro, da Tasso a Mugnos, a Sforza Pallavicino («l'immagine deve dilettere, sorprendere, convincere, commuovere con la partecipazione di tutti i sensi che portano alla catarsi tragica, teorizzata dagli scrittori come piacer misto, fatta cioè di dolori, misti al diletto»), da Aversa e Scammacca¹². Nell'*Avvertimento d'uno*

santi, i maghi e le fate [6]. [...] meravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlar [...]. Può essere dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa, riguardandola in sé stessa, e circonscritta dentro a i termini naturali; verisimile, considerandola divisa da questi termini ne la sua cagione, la quale è una virtù sopranaturale, potente, ed avvezza ad operar simili meraviglie. [...] Le azioni tragiche [12] movono l'orrore e la compassione [...]» (*Ivi*, pp. 8, 12).

¹¹ T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 1993, IV, 4-5.

¹² Tra i teorici siciliani ricordiamo: G. SPUCHES, *Discorso del modo di comporre la tragedia*, Palermo, Maringo, 1633; A. TANTILLO, *Discorso della tragedia intorno alla economia delle scene e delle persone*, Palermo, Maringo, 1622; H. SCAMMACCA, *Delle*

intendente intorno al modo del rappresentare queste Tragedie, e per tutte l'altre che sono per comporsi regolarmente l'Anonimo prescrive il rispetto dell'armonia e dell'unità laddove il molteplice e vario non convengono alla tragedia regolata, e anche della meraviglia, per procurare diletto nello spettatore come effetto dell'orrido e dello spaventevole. Il drammaturgo inoltre sconsiglia fortemente di servirsi di magia o di incantamenti, tuttavia ammette la finzione:

[...] non essendo noi valevoli ad operare come gli spiriti, non sarà contro l'arte imitare quelli al miglior modo che noi possiamo, e fingere tutto quello che per magico incanto può ben'egli avvenire, non essendo altro la poesia che una *finzione del vero*; come ben si fingono una apertura d'inferno, una scena d'un Angelo, e altre somiglianti apparenze, le quali non mai si rappresentano, ne rappresentar si possono al naturale, e pure si ammettono. Aggiungasi, che quando tali mutationi si facessero al naturale non sarebbe fingerle, ma farle da dovero¹³.

Il poeta deve «non farle per semplice diletto, o per mero apparato della scena, sì che non habbiano unione con la favola, onde quelle, faranno le buone, esentate d'ogni censura, le quali sono così bene ordinate, che paiono esser nate della medesima attione, e non cucite col filo d'un vano e mal fondato capriccio»¹⁴. Si eviteranno gli spiriti animati propri del culto pagano delle favole che riducono il verosimile a beneficio del fantastico, e si prescriverà l'uso di un *favoloso* funzionale

tragedie sacre e morali, Palermo, Maringo, 1632 (in particolare, si leggano il *Prologo* e l'*Avvertimento d'uno intendente intorno al modo del rappresentare queste tragedie, e tutte le altre che sono per comporsi regolarmente*). Il cardinale Sforza Pallavicino scrisse un trattato di retorica barocca nel 1646 in cui ribadiva il valore edificante dell'arte e del teatro in particolare. Per molte delle questioni che qui si trattano si veda C. CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, [1940], Bologna, Il Mulino, 1961. Si aggiungano poi le seguenti difese teoriche del teatro sacro ad opere di padri gesuiti quali T. AVERSA, *Discorsi*, in *Id.*, *La corte nella selva*, Palermo, 1657; L. D'AREZZO, *Prefazione* in *Delle tragedie sacre e morali del molto rev. padre Hortensio Scammacca*, Palermo, 1644 (critica gesuitica contro le commedie); M. LA FARINA, *Discorso della Tragedia*, Palermo, 1633; F. MUGNOS, *Discorso contro coloro che dicono essersi ritrovata un'arte nuova di compor tragedie*, Palermo, 1645 (difesa delle teorie sulla tragedia sacra regolata di Scammacca).

¹³ H. SCAMMACCA, *Tragedie sacre e morali*, Palermo, 1632. L'*Avvertimento* è a firma dell'Anonimo da identificare molto probabilmente con Martino La Farina, curatore delle 45 tragedie di Scammacca pubblicate tra il 1632 e il 1648 e raccolte in 14 volumi.

¹⁴ *Ibidem*. Si veda G. ISGRÒ, *Festa Teatro Rito nella storia di Sicilia*, Palermo, Vito Cavallotto editore, 1981, p. 337.

alla catarsi finale dello spettatore. (Sul vestire degli angeli o dei demoni Scammacca non si sofferma rimandando alle pitture).

Pertanto, nei collegi gesuitici o nelle sfarzose architetture sacre, parole e immagini sacre, insieme al potere fantastico della musica e agli effetti sorprendenti di un sapiente uso dei contrasti tra luci e ombre, sprigionano il loro potenziale affabulatorio e figurativo, educando e ammonendo il fedele attraverso la messinscena di casi tragici. La parola, infatti, seduce e incanta, persuade e ammonisce, producendo, al contempo, un meraviglioso diletto.

Date tali premesse, acquista un significato particolare all'interno del teatro gesuitico la rappresentazione del sacro, l'apparizione del divino, l'effetto portentoso delle parole pronunciate dalle figure angeliche e le visioni provocate dalle musiche dei cori, l'orrore del Maligno. La scena tragica amplifica gli effetti prodigiosi dell'iconografia sacra che raffigurava la lotta tra le forze del male e le potenze angeliche, ostentava il martirio dei santi e le estasi delle mistiche. Nel teatro gesuitico l'esperienza estetica si salda con quella etica; il magico pagano col miracoloso cristiano, la finzione fantastica con i suoi mirabili effetti spirituali¹⁵.

Se illusionismo e visionario sono gli ingredienti più ricercati del teatro barocco in generale, non stupisce che anche la tragedia sacra se ne serva con finalità morali e educative. Sulla scena sacra abbondano pertanto voli e apparizioni di angeli e demoni, miracolose resurrezioni o concili infernali, duelli verbali tra l'Arcangelo Michele e Satana, come si può osservare nei drammi sacri di Hortensio Scammacca, che in questa sede saranno oggetto di analisi¹⁶.

¹⁵ In Aristotele si legge che la tragedia «mediante una serie di casi che suscita-
no pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passio-
ni». Pertanto, le sofferenze del martirio, precludendo alla ascensione in cielo delle
vittime, trasformano l'orrore in diletto.

¹⁶ Tra i maggiori padri gesuiti, Hortensio Scammacca (1562-1648), Stefano Tuc-
cio (1540-1597), Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667), Bernardino Stefonio (1560-
1620) furono autori di drammi sacri ispirati a fonti bibliche ma anche moderne. Sul
teatro laico e su quello sacro del Seicento si vedano i seguenti studi: F. DOGLIO,
Drammaturgia della riforma e scuola teatrale dei Gesuiti, in *Storia del Teatro, Il Cinque-
cento e il Seicento*, Milano, Garzanti, 1990, in partic. pp. 212-224; *Trattatisti e narrato-
ri del Seicento*, Storia e testi, vol. 36, a cura di E. RAIMONDI, Napoli, Ricciardi, 1960;
Poesia e letteratura tragica, in *Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del barocco*, a cura
di F. ANGELINI, A. ASOR ROSA, S.S. NIGRO, Bari, Laterza, 1974; *I Gesuiti e i primordi
del teatro barocco in Europa*, Atti del Convegno di studi: Roma, 26-29 ottobre 1994,
Anagni, 30 ottobre 1994 – Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinasci-
mentale, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma-Anagni, Torre d'Orfeo editrice,

In un teatro siffatto la prima magia è quella della parola che seduce e metaforizza le immagini del mondo¹⁷; l'altra è quella prodotta dalle macchine teatrali sempre più sofisticate, per mezzo delle quali ascensioni e fughe e infinite illusioni ottiche contribuivano a ricreare scenari multiprospettici. Ad amplificare l'effetto di meraviglia contribuivano anche le musiche sacre dei cori angelici che travolgevano lo spettatore in mistici rapimenti e i fondali delle scene teatrali affidati a valenti pittori del tempo che riproducevano paesaggi esotici e favolosi, intensificando i contrasti di luce e di buio, simboli rispettivamente del divino e del maligno. Al centro di questa mirabile macchina teatrale, lo spettatore veniva rapito dalla compassione per i tormentati destini umani, dalla pietà e dall'orrore per il supplizio del martire, e sottoposto ad assistere a magie e conversioni davvero straordinarie. Sul piano retorico il drammaturgo sfrutta il fonosimbolismo di gruppi sillabici e di assonanze ripetute in sequenze allitteranti (*del furor la fiamma/errai error*), che amplificano sentimenti di paura e di *suspence*; inasprisce il conflitto delle forze in campo attraverso stupefacenti serie ossimoriche (*nemica amica; dolce tiranno; il tuo mel m'attosca; vita morta; verace morte a vera vita; col dir perverso e lusinghevol arte a mostrar bianco il nero e di la notte*); potenzia la meraviglia dei fedeli con poliptoti (*limphe/nimphe*) e metafore ardite che traducono la metamorfosi compiuta, per atto di magia o di miracolo, nel corpo delle parole. Ogni strumento, verbale, visivo, auditivo, contribuisce a mettere in scena l'invisibile, l'inspiegabile, la miracolosa metamorfosi dell'anima trascinata in un universo, il teatro, dove si annulla la soglia tra realtà e finzione come recita la metafora fondativa del barocco: il teatro metafora del mondo.

Ecco che allora il *Crisanto* di Hortensio Scammacca, per esempio, si apre con l'annunciazione dell'Arcangelo Michele, il messo divino giunto in volo in un fascio luminoso:

Ma non so che splendor mi fier la vista.
Onde ciò? Grande orror m'empie e circonda.

1995, dove è contenuto, tra gli altri, il contributo di M. SACCO MESSINEO, *I primordi del teatro gesuitico in Sicilia e la sua evoluzione*, pp. 101-117; EAD., *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988; *Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento*, a cura di M. SACCO MESSINEO, Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1990.

¹⁷ Per Tesauro la metafora, «portando a volo la mente da un genere all'altro, fa travedere in una sola parola più di un obietto come per un istraforo di prospettiva»; il letterato propone anche una logica fantastica da inverare in una insaziabile arguta esperienza del reale, e una poetica della parola allusiva che riconduce l'immaginazione alle radici dei concetti.

Ecco l'angel di Dio [...] corrusco
di luce che mal soffre umano senso¹⁸.

Splendor in rima interna con *error* traduce fonicamente l'effetto di paura che la luce folgorante di Dio provoca nel fedele. L'apparizione dell'Arcangelo Michele (I, 3, 113-121) riporta lo spettatore alle parole dell'Apocalisse (12, 7) dove è scritto «Scoppiò quindi una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il drago combatteva insieme ai suoi angeli, ma non prevalse e non vi fu più posto per loro in cielo. E il grande drago, il serpente antico, colui che è chiamato diavolo e il Satana e che seduce tutta la terra abitata, fu precipitato sulla terra e con lui anche i suoi angeli». Secondo la tradizione giudaica Michele è il campione di Dio; il suo nome significa Chi è come Dio. Il suo fiero oppositore (*Apoc.* 12, 3) è un enorme drago rosso con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; la sua coda trascina un terzo delle stelle del cielo e le precipita sulla terra. Egli è Satana, il serpente, la potenza del male. La scommessa è molto ardua: convertire a Dio le anime devote a Satana secondo una metamorfosi simile a quelle che nel mito classico subiscono coloro che infrangono le leggi divine. Il conflitto tra Bene e Male si costruisce anche sulla base di coppie antinomiche: per esempio, quella tra la *parola vera* e la *fallace eloquentia*, arte diabolica che seduce e inganna:

E benché a noi sian queste fole e sogni,
gli antichi saggi il ver lasciâr involto
sotto questi velami, e con tal ombre
volser mostrare a l'uom che bene intende
ch'a l'amor né mortal né dio resiste¹⁹.

Allo stesso modo, alla donna santa e casta si oppone la maga che sa ordire mille inganni:

¹⁸ H. SCAMMACCA, *Il Chrisantho. Tragedia seconda morale*, in ID., *Delle tragedie sacre e morali*, t. I, Palermo, Maringo, 1632, Atto I, sc. II, vv. 85-86, ora con introduzione di M. Sacco Messineo e testo a cura di I. Castiglia, Pisa, ETS, 2013. Sullo sfondo di una fantasiosa dominazione gotica in Sicilia, la tragedia, ispirata al dramma euripideo *Ippolito*, inscena lo scontro tra Levigildo, re dei Goti, e Crisanto, suo figlio, accusato ingiustamente dalla matrigna Godelinda di aver tentato di sedurla e perciò condannato ad atroci torture dal Re; accortosi del tragico errore, questi invoca la salvezza di Crisanto (il santo, il puro, novello Moisè, casto Elia) che ormai morto può però assurgere in Cielo da vittima sacrificale redenta dal supplizio in terra.

¹⁹ *Crisanto*, Atto II, sc. III, vv. 546-550.

Colei che scriver sa, che rime e versi
 compone e canta, a gli altri esser può casta,
 a me non già, né a farmel vero ardisca
 di fallace eloquentia arte maligna.
 Non sia, non sia di letto a me congiunta
 colei cha sa più che non lice a donna²⁰.

Gli appellativi con cui il casto Crisanto si rivolge alla matrigna (mal nata/vecchia infame/la grommata muffa che da tuo fiato immondo in lor s'appasta/ria strega/dispietata serpe/infame immondo sesso/donna maga /greca bugiarda/ perfida, e ribalda, e scempia, e sciocca) rivelano l'odio e la guerra che la Chiesa riservava alle pratiche magiche, eredità di una scienza naturale antica ormai riconosciuta nemica della fede²¹. Godelinda scivola nella più buia disperazione («Di su Dio mi saetta,/ là giù Pluton m'aspetta»), mentre Crisanto, *il puro, il pio, il casto*, è ingiustamente condannato a patire atroci martirii. Finché, nell'ultimo atto, non scoppia la guerra tra l'Arcangelo Michele e le maledette larve:

Et ecco 'l capitan del Re celeste,
 di luce armato il capo, il busto, il brando,
 con l'ali aperte a darmi aita corse:
 quel pigro aer fendea qual nube lampo,
 e di notte fea giorno il suo bel volto
 cinto di raggi e come un sol lucente.

Il testo tragico, come stiamo provando a dimostrare, è costruito sulla dinamica del conflitto, sulla contrapposizione irrisolvibile tra elementi inconciliabili, Dio-Satana, luce-buio, Inferno-Cielo, oltre che sull'ambiguità suscitata da immagini che ingannano la vista e la co-

²⁰ *Crisanto*, Atto III, sc. II, vv. 161-167. «Σοφὴν δὲ μισῶ» (640), recita in realtà l'*Ippolito*, laddove σοφὴν significa però accorta, scaltra, e non sapiente, tant'è vero che a questa viene poco dopo contrapposta la «ἀμήχανος γυνὴ» (643), cioè la donna inetta, sciocca, preferita alla prima in quanto «γνώμη βραχεὶ μωρίαν ἀφηρέθη» (644), ovvero preservata dalla follia amorosa dal suo corto cervello. Lo Scammacca, ancora una volta, amplifica la portata del vituperio antiuxorio facendone una battaglia culturale in piena regola. Cfr. inoltre, per questi versi, GIOVENALE, *Satira VI*, 447-448 («Non habeat matrona, tibi quae iuncta recumbit, / dicendi genus»).

²¹ Per la trasformazione della magia naturale da parte integrante della filosofia come scienza della natura, com'era stato ai tempi di Ficino e Pico della Mirandola, a rituale diabolico, riservato a maghi e streghe, si veda almeno E. GARIN, *L'Umanesimo italiano e L'Uomo del Rinascimento*, Milano, Classici Mondadori, 2010 e relativa bibliografia.

scienza, quali per esempio la donna bella d'aspetto ma maligna nel cuore oppure l'inganno cui sono sottoposti tutti i mortali accecati dal peccato: «Ahi! chi potea pensar che sotto vesta/sì bella e pia celasse un empio mostro / l'ipocrisia che 'n corte ancor s'appiatta» (v. 509). «Il partorîr le belve/in fronte umana, in bel sembiante adorno,/ un satiro, una simia, un fauno, un porco». In quest'ultima serie di simboli di doppiezza e ambiguità, gli animali fantastici, mostri compositi e inforti, eredi dell'antica tradizione classica, rappresentavano le incarnazioni del Maligno.

Il V e ultimo Atto del *Crisanto* è un susseguirsi di miracoli e conversioni, quella di Godelinda, quella di Levigildo, ricredutosi sulla castità del figlio, e quella di Crisanto che pregando la Vergine, assimilata a una dea pagana²², si rimette all'imperscrutabilità dei piani divini: «Così piacque a Colui che pur col ciglio/ in Sua ragione eterna / l'universo governa».

Lo scontro tra paganesimo e cristianesimo è inscenato anche nelle tragedie sacre di Tommaso Aversa, quale per esempio *Il Pellegrino*²³, che si apre col racconto (I, 2, vv. 99 e sgg.) di Taide al demone Rafit del sogno premonitore avuto molto innanzi dello spuntar dell'alba. Incerta tra il sonno e la veglia, la donna racconta di aver visto «scender per l'aere in tortuosi giri/ folgor di foco, qual d'irata serpe/ vibrar suol di velen l'acuta lingua» e di avere visto Rafit incenerirsi nelle fiamme di un vivo lampo, quindi aprirsi un'immensa voragine, un abisso orrido e nero da cui fuoriusciva lezzo sulfureo, e risucchiarlo dentro. All'improvviso (*Ed ecco intanto*) apparve un vecchio canuto e d'aspetto gentile che, tirandola su per i capelli, le ordina di abbandonare il vizio e la prigion d'Averno, tutta di *solfo e d'atre fiamme involta* (395-396). Poi, com'era apparso sparì ratto. Taide allora accorre dall'idolo Rafit, esperto nella interpretazione degli oracoli. Ministro del gran signore dell'Averno, Plutone, egli interpreta il sogno di Taide come la profezia dell'avvento di un ministro della malnata setta, un nobile veglio che

²² Il casto Crisanto invoca la Vergine con parole devote: «Signora mia, Vergine e madre pia [...] O dea, che fra' celesti/gloria vesti [...] O sguardo o dolce riso, / gloria di Paradiso» del tutto identiche a quelle assegnate alle divinità del pantheon pagano, Venere e Diana.

²³ T. AVERSA, *Il Pellegrino* dramma sacro pubblicato nel 1641, *Il Sebastiano* nel 1643, *Il Bartolomeo over il Selin costante* nel 1645 a Messina, nel 1648 a Trento, *L'Alipio*, Roma 1657. Sul teatro di Aversa, tra gli altri, si veda G. COCCHIARA, *Tommaso Aversa e il teatro sacro in Sicilia*, Palermo, s.d. (1925) e il già citato studio di M. SACCO MESSINEO, *Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento*, cit.

reca in mano le chiavi del cielo e della terra, S. Pietro, il Vicario di Cristo, venuto a cacciare via gli emissari di Satana.

Egli le spiega che si tratta di *larve, fantasme e magich'arti*, che riempiono d'orror e di prodigi il suo cuore per ricondurla a Cristo. Taide²⁴, la meretrice, l'adultera, 'sozza e scapigliata fante dantesca'²⁵, *l'immonda putta* che or s'accoscia ora è in piedi stante, nel dramma sacro è assunta a prototipo della peggior specie di donne, seduttrici, amanti avidi adoratrici di Rafit, l'idolo «dal portentoso aspetto/ s'è d'uom virile e di leon e d'orso/ ha mani e piedi, e di rapace augello/ale, e d'empio dragone ispida coda,/» (I, 1, vv. 12-15), appellato ossimoricamente «bel mostro, gran nume» (v. 41).

In questo dramma il meraviglioso cristiano e i prodigi delle divinità pagane si fronteggiano con le stesse armi del soprannaturale: folgori, metamorfosi, apparizioni, passaggi dal mondo delle tenebre a quello della luce, e così via, mentre lo spettatore assiste a fatti portentosi e compassionevoli, allo scontro titanico fra forze opposte fino al finale scioglimento con l'assunzione in cielo delle anime dei salvati.

Non di Giove e nemmen di Apollo
né di tanti altri dèi falsi e finti son messo
risponde san Pellegrino –
perché gli schivo, anzi gli aborro e scaccio
come spiriti immondi al Ciel rubelli.
Cristo è il mio Dio, Cristo per Dio conosco (II, 2, vv. 122-7).

Spaventata da funesti presagi, (*d'orrido, infesto/manto e d'atre caligini converta/era la notte* vv. 370-372), Taide chiama in aiuto i numi possenti, mentre appare la Sfinge, orrendo mostro:

Di cagna corpo ed ale
d'arpia, piè di leone
e coda di dragone
avea quella, e di vergine il bel volto;
tutta fiera nel resto, avida al male (vv. 525-529)²⁶.

²⁴ Taide è il prototipo dell'amor sensuale che disvia il pio eroe dai doveri coniugali, ella si dice novella Arianna (e nuova Medea) perché abbandonata dal suo Teseo che aveva aiutato ad uscire dal Labirinto seguendo il filo. Taide rapisce il giovane Tifilo, marito di Antifile, con le armi della seduzione; il suo personaggio è costruito su quello della Fedra sofoclea.

²⁵ *Inf.* XVIII, 130.

²⁶ Simile è il dragone dantesco che minaccia di fendere il carro allegorico guidato dal grifone-Cristo nel *Purg.* XXXII, 129-135.

“Empio Infernal ingordo dragone, mostro orrendo, immondo spirito, idol profano”: sono questi gli appellativi con cui il Santo si prepara allo scontro con Satana (II, 3), invocando l’aiuto di Dio.

Allo stesso modo, Antifila, moglie tradita, misera invoca la morte con straordinari elenchi di ossimori: «il mio martire/stimarei gioia, il mio patir diletto,/ riso il mio pianto, il mio dolor contento,/e vita ancor la volontaria morte» (III, 2, vv. 50-54); i tormenti della sua anima son paragonati a quelli sofferti nella palude infernale tra spaventanti e orrori dei latrati di Cerbero trifauce, sottoposta ai tormenti di Tantalo, di Sisifo e di Issione, in un repertorio di immagini spaventose ma familiari al pubblico della tragedia in quanto ereditate dalla tradizione classica e poi medievale e qui funzionali a esercitare orrore e pentimento nel cuore dei fedeli. Introdotto dal consueto effetto musicale e luminoso, giunge l’Angelo pronto a scacciare via Taide e l’amor profano: «Ma che fulgor, ma che splendor si scorge/per l’aria intorno?» (III, 6, vv. 307-308) «Udite voi, com’io, /l’angelica armonia?» (vv. 312-313). Pentito dell’errore e tornato all’amore nuziale, Tifilo assiste anche a un’estasi del Santo, narrata ma non inscenata davanti agli spettatori: l’anima si invola lasciando momentaneamente il corpo e poi vi fa ritorno. I portenti dei falsi dèi sono per Pellegrino solo arti ingegnose che se Taide si ostinerà a servire «vedrà qual atre fiamme a te prepara e serba / il tuo Pluton ne la tartarea tomba». Taide, poi, da sola (IV, 4) invoca Venere e scaglia contro Tifilo le più crudeli minacce di vendetta; infine, si rivolge agli spiriti delle caverne:

Antri riposti e cupi,
tomba sarete a la mia fragil salma;
e voi, monti e dirupi,
e voi, belve crudeli,
celate il corpo mio, sbranate il core
ove scolpì l’imago
de l’idol mio crudele il proprio Amore,
guastinsi quelle forme,
se tanto a l’amor mio fatt’è difforme (vv. 183-191).

Dalla atroce morte però Taide è riportata in vita nell’ultimo Atto: «Sorgi, o Taide, a la luce, e sciogli il gelo / che t’ingombrò le membra, e rompi i lacci/ che t’annodar la lingua, e vedi, e parla».

Le ultime scene del dramma sono un avvicinarsi di portentosi effetti scenici attraverso i quali si realizza il sogno profetico di Taide raccontato all’inizio: «O stupor di natura e de le genti», recita il Coro mentre Pellegrino prega gli spiriti angelici e i santi di accorrere e dare

forza e vigore contro «la bestia infernale, mostro superbissimo d'Averno, fra i primi il primo incontrastabil mostro». Quand'ecco Pellegrino gridare: «Grande stridor!» E una folgore piovuta dal cielo incenerire Satana: «Ma che splendor è quel che in aere appare?/Vedete! Udite de' sublimi spirti/ pieni di melodia gl'inni celesti!». Il Coro angelico chiude il dramma annunciando la sconfitta del Male: «Ecco già debellata/ la Sphinge che infestò queste contrade!/[...] A tua gloria, Signor, siam noi risorti/ dal chiuso avello ond'eravam già morti/per quel fedel di Cristo/ che ne rappella a far del Ciel acquisto».

Un'altra tragedia in cui l'elemento pagano convive con quello cristiano, attingendo all'intero repertorio iconografico, biblico e mitologico, è *Il Bartolomeo* di Tommaso Aversa (edizione a stampa, 1644), opera in cui compaiono le divinità dell'Olimpo, il racconto biblico della Genesi, la magia bianca e quella nera. Simon Mago si offre di aiutare Selin che soffre d'amore per il rifiuto di Eser, casta fanciulla votata all'amor divino; il mago invoca l'intervento di Venere, Cupido e Imeneo affinché addoliscano il crudele cuore della giovane: «Venere bella à le mie preci accorri/Vieni deh vieni homai, lascia le Rive/Di Cipro e di Cithero, e de' bei colli/La vè d'ogni piacer spiran le gioie,/E fa, ch'Eser s'annodi, e forte stringa,/Con amorose tempren modo marital Selin, per sempre»; agli inganni e alle magiche arti del Mago si oppongono le parole del Santo, Bartolomeo, ispirato da Dio. Nello scontro si avvengono diversi mostri diabolici, quali ad esempio Astoroth (II, 2):

Troppo gran mal Bartolomeo m'hà fatto
Bartolomeo, tu del mio mal cagione
Fosti, e sarai: Io (mal tuo grado) penso
Farti tosto cader frà quest'artigli:
E se teco adoprar non val mia possa;
Sarò dei tuoi martir, tua cruda morte
Cagion più certa, e 'l vedrai pur ben tosto.
[...]
Già m'hai tolto da man molte, e molt'alme
Co' tuoi novi prodigi, e tuoi portenti [...].

Portenti e prodigi sono, infatti, i miracoli operati dal messo divino, che sottraggono le anime a Satana per rivolgerle a Dio. L'Angelo divino, custode di Eser, si sofferma sulle pene atroci delle anime all'inferno e sugli aspetti più raccapriccianti che contagiano la carne umana:

Per trovarsi dell'huom l'alma congiunta
Con la putrida carne infetta, e guasta
D'ogni corrution, d'ogn'empia colpa;

Forz'è, à chi vuol da le sorditie immonde
 Quella mondar; correr sovente a l'acque
 De sacro Battesimo: il cui lavacro
 L'huom vecchio rinovàr fa sua vertute [...].

Infine, in un lungo elenco di ossimori – «Ghiaccio focoso e agghiacciata fiamma» / «lealtà disleale, pace odiosa»/ «Odio amoroso, e lacrimoso riso»/, che amplificano il supplizio dei peccatori, il dramma si avvia alla conclusione siglata dalle voci squillanti del Coro angelico che riporta gli spettatori alla coscienza della fragilità della vita umana, mera apparenza di quella oltremondana:

Ecco, che cosa è mondo?
 Ecco, che cosa è inganno?
 Quel, che vi par giocondo:
 Laberinto è d'affanno
 Soffri dunque martiri,
 Dolor, pianto e sospiri,
 Che sciolto dal mortal corporeo velo,
 L'alma potrà volar, per girne al Cielo.

Il gioco dei contrasti, come dimostrano questi esempi, anima l'intero teatro tragico secentesco, anche quello morale e grave tutto concentrato sulla riflessione tra la vita e la morte, la prima vana apparenza, sottoposta ai volubili giri della Fortuna, l'altra, invece, eterna e stabilmente radicata nell'amore divino²⁷.

Ne *La Reina di Scotia* (1628) di F. Della Valle, il Regno dei defunti varca la soglia che lo separa dal mondo dei vivi, infrangendo qualunque principio di verosimiglianza; il Prologo è recitato, infatti, dall'Ombra del re Francesco II, marito della regina di Scotia Maria Stuarda, condannata al patibolo perché convertita alla fede cristiana. I livelli di realtà compresenti sulla scena si moltiplicano e si incrociano per effetto del rovesciamento prospettico sia del defunto che, risalito dalle tenebre, parla alla amata regina sia di quest'ultima che, sebbene ancora viva, sente già di essere fuori della vita:

²⁷ Calderon de La Barca, *La vita è sogno*: «Che è mai la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione...E il più grande dei beni è poi ben poca cosa, perché tutta la vita è sogno e gli stessi sogni son sogni!»; *Gerusalemme Lib.*, XIV, 63: «Nome, e senza soggetto idoli sono/ciò che pregio e valore il mondo appella./La fama che invaghisce a un dolce suono/voi superbi mortali, e par sì bella,/è un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,/ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra»

Ahi ria sorte, ahi sventura,
ahi affanno, ahi dolore,
come non spezzi il core?

così crescendo
poggia ogni mortal cosa e, giunta al colmo,
si ferma e scema e cade,
cadendo e scemando
giunge a la fine al nulla.

[...]

Mesce le cose il fato
in invisibil urna,
e versa poscia il ben sparso di male
ne lo stato mortale

[...]

Spero, lassa? o non spero?
O che creder debb'io de la novella
dolcissima bramata?
dolce e bramata insieme
quanto fra i duri mali
ai miseri mortali
dolce e cara è la speme.

Dilaniata tra speranza e disperazione, tra i *duri mali* e i *dolci affanni*, Maria Stuarda affida alla morte la fine di ogni angoscia: «e l'altrui crudeltade/nel danno mio fie celebrata al fine/con orror e pietade» (Atto IV). La sete di dominio del tiranno si capovolge in saggia remissione dell'anima alla volontà di Dio, nella consapevolezza della volubilità e fragilità della vita mortale, nulla al cospetto dell'eternità:

E questo esempio sia
a chi vive, a chi regna; e miri quanto
sia sdrucchiolo il terreno, ove s'imprime
l'orma del piede umano. E' mobil cerchio
la vita che corriamo, ove ci aggira
mano or placida or dura, or alto or basso.

[...]

Io me ne vo a morir, io vo a finire
l'aspra miseria mia.
Men vo contenta e lieta;

[...]

io soddisfatta
moro e contenta; poiché so che vera
cagion de la mia morte è l'esser io
fedele al mio Signor. La fé promessa

ne l'acque sacre, ove ogni macchia lava
 Grazia celeste, pura e intiera serbo;
 e somma autorità confesso in terra
 il Santo seggio, onde 'l roman Pastore
 e scioglie e lega, et apre e chiude il Cielo.
 In questa fede vissi, in questa moro.
 ciò protesto e confermo; e 'l sangue mio
 bramo e m'è car che testimon ne sia:
 Così moro ben lieta. Voi, s'alcuno
 v'è pur fra voi, ch'abbia il medesimo senso,
 prego preghi per me, e 'n ogni luogo
 in ogni tempo testimonio renda
 che Maria Stuarda muor reina,
 ubidiente a quel ch'impera e insegna
 Roma sacrata e il Signor suo santo.
 Ed eccomi a morire.

Il lettore de *La Reina di Scotia* subisce il fascino delle parole che con singolare realismo Della Valle intreccia per procurare orrore e diletto nella catarsi dell'epilogo: «Accetti Dio 'l tuo sangue,/o martire reina/a sua gloria et a tua:[...] e fra l'orror gli occhi ha rivolti al cielo,/sì fissi che pareva che 'n ciel volesse/ figger anco se stessa [...]»:

[...] Il fier ministro,
 in rimirlarla tale, ha tronco tosto
 la corda, onde pendeva il mortal ferro;
 il qual precipitando s'è sommerso
 ne le candide carni, in quel bel collo.
 Così, stese le membra da una parte
 e da l'altra la testa, ella è rimasta
 cadavero tremante, onde si sgorga
 per grosse canne il sangue; e s'è veduta
 la dolcissima bocca,
 con trar gli spirti estremi,
 riaprirsi e serrarsi, graziosa
 anco nei moti de la morte orrenda.

Nel giro di qualche decennio il soprannaturale abbandonerà le scene del visibile, cacciato dalla ragione e dall'intelletto, e riapparirà come figurazione dell'inconscio negli invisibili spazi onirici dei nuovi teatri dell'immaginario.

AMBRA CARTA
 (Università di Palermo)

In questo numero:

AMBRA CARTA	<i>TEATRO TRA '500 E '600</i>
PASQUALE TUSCANO	<i>IL "MITO" DI ASSISI</i>
MARA BOCCACCIO	<i>GIOVANNI BOINE</i>
ALBERTO COMPARINI	<i>CESARE PAVESE</i>
CRISTINA MARCHISIO	<i>J.-A. VALENTE - MONTALE</i>
ANNA GUZZI	<i>LETTERATURA TRA RETORICA, SCIENZA E FILOSOFIA</i>
RAFFAELE CAVALLUZZI	<i>F. DE SANCTIS</i>
ROBERTO RISSO	<i>RICCARDO BACCHELLI</i>
GRAZIA TURCHIANO	<i>PAOLO VOLPONI</i>

www.criticaletteraria.net

ANNO XLII	FASC. II	N. 163/2014
------------------	-----------------	--------------------

Comitato direttivo-scientifico: Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Barberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Université de Provence) / Elsa Chaarani Lesourd (Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Università di Genève) / Paolo De Ventura (University of Birmingham) / Francesco Guardiani (University of Toronto) / Margharet Hagen (Università di Bergen) / Srecko Jurisic (Università di Spalato) / Massimo Lollini (University of Oregon) / Paola Moreno (Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (Universitat de València)

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: direzione@criticaletteraria.net; giglio@unina.it

Segreteria di redazione: Daniela De Liso (deliso.redazione@criticaletteraria.net), Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net)

Amministrazione: Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l. - 80128 Napoli- Via Ugo Palermo, 6

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 65,00 - Estero € 83,00 - Fascicolo: Italia € 19,00; Estero € 25,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., Banca Popolare Emilia Romagna, IBAN IT82K0538782070000000983688

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione e stampa: Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli

Questo fascicolo è stato stampato il 18 maggio 2015.